



A elaboração da urgência: a Paris desassossegada de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, de Rafael Alberti

The Architecture of Urgency: the Uneasy Paris of *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, by Rafael Alberti

Margareth Santos

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

marsanto@usp.br

<http://orcid.org/0000-0001-9792-0353>

Mayra Moreyra Carvalho

Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), Passos, Minas Gerais/Brasil

mayramoreyra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1580-3346>

Resumo: Este artigo propõe uma leitura dos poemas de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, de Rafael Alberti (1902-1999), escritos entre os anos de 1939 e 1940 em Paris, a fim de investigar como o poeta espanhol articula a observação do cotidiano, cujos elementos irrompem a todo momento nos versos, ao exercício da memória e a incorporação de recursos programáticos das vanguardas do início do século XX. Compostos em um momento de inflexão, os poemas não só condensam em seu movimento pendular vertiginoso as tensões de um tempo, mas delineiam outro rosto de Paris dentro do imaginário da cidade.

Palavras-chave: Rafael Alberti; *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*; Vanguardas; Guerra Civil Espanhola; Segunda Guerra Mundial.

Abstract: The present article examines the poems of *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, by Rafael Alberti (1902-1999), written in Paris during 1939-40, in order to investigate how the poet articulates his observation of daily life, whose elements often appear in the verses, the exercise of memory and the incorporation of early 20th century avant-garde resources. Composed in a critical moment, the poems create a vertiginous pendulous movement that not only captures the tensions of a certain time but also draws another outline of Paris within this city's imagery.

Keywords: Rafael Alberti; *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*; Avant-garde art; Spanish Civil War; Second World War.

Em 12 de março de 1939, o poeta Rafael Alberti e a escritora María Teresa León chegaram a Paris vindos da Madri então recentemente tomada pelos nacionalistas. Este evento, que assinalava o desfecho da Guerra Civil Espanhola, deu início ao exílio de mais de trinta anos do casal de artistas espanhóis, que passou pela França, Argentina, Uruguai e Itália, só retornando à Espanha em 1977. Paris foi a casa de Alberti e María Teresa por quase doze meses, durante os quais trabalharam como correspondentes para a América Latina na rádio Paris-Mondial, emprego conseguido por intermédio de Picasso e aceito pelo casal “com a natural finalidade de não morrer de fome”¹ (ALBERTI, 2009, p. 41, tradução nossa). Estas palavras do poeta na autobiografia *La arboleda perdida* retêm o desassossego que caracterizou o cotidiano de muitos refugiados espanhóis na capital francesa. Na mesma obra, Alberti lamenta que “Quando começava a compreender de novo o que é caminhar tranquilamente por uma cidade iluminada, eis que a França inteira se apaga repentinamente, soando as sirenes de alarme em Paris”² (ALBERTI, 2009, p. 40, tradução nossa).

A tensão que perpassa o relato deságua em outro episódio narrado pelo poeta, quando recorda que o próprio Marechal Pétain, então embaixador na Espanha franquista em 1939, exigira que o diretor da rádio os demitisse, pois se tratava de “dois comunistas temíveis”, “dois inimigos da França” (ALBERTI, 2009, p. 62, tradução nossa). A insustentável permanência em Paris os levaria à América do Sul. Além da prosa autobiográfica deflagrada no período, Rafael Alberti carregaria consigo grande parte dos nove poemas de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, que só viriam a ser publicados pela primeira vez em 1942 em Buenos Aires.

Essa breve contextualização permite divisar o complexo contexto histórico infiltrado nos versos parisienses do poeta, nos quais despontam o deslocamento forçado de um enorme contingente de espanhóis, a hostilidade em relação a esses refugiados que se disseminava na França, e que se materializou com a internação de espanhóis em campos de concentração em território francês, e a iminente ocupação nazista do país. A urgência desses acontecimentos se imprime na configuração fragmentada

¹ “con el natural fin de no morir de hambre”.

² “Cuando apenas comenzaba a comprender de nuevo lo que es caminar tranquilo por una ciudad encendida, he aquí que Francia entera se apaga de pronto, sonando las sirenas de alarma en París”.

de *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* não apenas como sintomas, mas, sobretudo, como fruto de uma elaboração formal em que se enredam elementos programáticos das vanguardas históricas, a tradição literária e uma leitura aguda da história a partir da intimidade e de questões banais de um cotidiano conturbado, em cujos interstícios a beleza da vida moderna desponta inseparável de sua “miséria e ansiedade intrínsecas” (BERMAN, 1986, p. 137).

Tudo isso conflui no olhar de um sujeito que se desloca pelos bulevares e outros espaços públicos de Paris, e desenha, por força dos constrangimentos com que tropeça a cada passo, outra *flânerie*. Na esteira de Baudelaire, vivência e imaginação “são argamassados com a específica realidade material: a vida cotidiana [...] das ruas, dos cafés, das adegas e mansardas de Paris. Até mesmo suas visões transcendentais se enraízam em um tempo e um espaço concretos” (BERMAN, 1986, p.136-137).

Desse modo, ao mesmo tempo em que encara a construção mítica de Paris pela literatura e pelas artes, Alberti a defronta com a perspectiva limite do exilado vivendo, na pele, uma série de perdas que impossibilitam qualquer concepção de linearidade ou homogeneidade. Em suas andanças urbanas, ao longo dos anos 1939-1940, Alberti focaliza suas reflexões em dois grandes cronótopos: Paris e Madri, a fim de “reconstruir uma trama circunstancial e espaço-temporal da experiência [...] toma posse de seu tempo-espaço por decomposição, esvaziando-o, fazendo flutuar objetos, pensamentos e figuras em caprichosa mistura” (BERARDINELLI, 2007, p. 61).

A partir dessa caprichosa mistura, propomos investigar como Rafael Alberti articula a observação do cotidiano, cujos elementos irrompem constantemente nos versos, ao exercício da memória, criando um movimento pendular vertiginoso que não só capta as tensões de um tempo, mas delinea outro rosto de Paris dentro do profuso imaginário da cidade. Em diálogo com outros estudos, buscaremos problematizar leituras que veem a configuração formal dessa obra como um “esboço de livro”³ (TORRES NEBRERA, 2012, p. 155, tradução nossa) ou “um testemunho poético cru”, no qual se conjugariam “rápidas e improvisadas concessões às pressões imediatas” a fim de reproduzir os eventos “com a mínima intervenção

³ “esbozo de libro”.

possível”⁴ (DENNIS, 2003, p. 267-268, tradução nossa). Atentas ao trabalho de construção de Alberti, examinaremos de que maneira o poeta lança mão de procedimentos vanguardistas e como se apropria da tradição em diálogo com Baudelaire para elaborar esteticamente uma angústia que, sendo sua, é também da cidade de Paris e de um projeto de civilização ocidental por cujas fissuras desbordariam alguns dos episódios mais sombrios do século XX. Nesse percurso pedregoso, o poeta espanhol nos mostra que “não só é preciso buscar nas coisas banais, mas deve-se conferir a essas coisas banais seu aspecto suprassensível, fantasmagórico, para que possa aparecer a escritura cifrada do funcionamento social”⁵ (RANCIERE, 2010, p. 42, tradução nossa).

Poemas biográficos ou a impossibilidade da crônica

O longo título *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* guarda uma feição narrativo-descritiva que suscita expectativas de leitura, além de estabelecer um diálogo com a tradição literária espanhola. López de Abiada (2004, p. 371, tradução nossa) aponta que esse título “coincide com uma longa lista de obras memoráveis” em relação às quais Alberti pretende situar-se “marcando, no entanto, sua *specífica differentia*”⁶. O crítico espanhol cita exemplos diversos entre si, como a hagiografia *Vida de San Millán de Cogolla* (Gonzalo de Berceo, 1230-1236), a narrativa picaresca *La vida del Buscón* (Francisco de Quevedo, 1626) e a confissão autobiográfica *Vida* (Teresa de Ávila, 1588). Se em Alberti é flagrante a impossibilidade de encontrar sentidos totalizantes – e este é o contraponto que o poeta ativa ao nomear seu livro –, permanece, no entanto, a relação basilar entre vida e escritura.

Com efeito, não se pode ignorar que a escrita de *Vida bilingüe*, pendulando entre o agora e o antes, é concomitante aos primeiros textos da prosa memorialística de *La arboleda perdida*. A experiência da urgência

⁴ “un crudo testimonio poético”; “apresuradas e improvisadas concesiones a las presiones inmediatas”; “con el mínimo posible de intervención”.

⁵ “no sólo hay que buscar en las cosas banales, sino que hay que conferirles a esas cosas banales su aspecto suprassensible, fantasmagórico, para ver aparecer la escritura cifrada del funcionamiento social”.

⁶ “coincide con el de una larga lista de obras memorables”; “marcando, sin embargo, su *specífica differentia*”.

com a qual o poeta se depara em Paris acentua sua característica “inflexão autobiográfica” (DE MARCO, 2015, p. 57), presente desde o livro de estreia, *Marinero en tierra* (1924). A coincidência entre dois exercícios de linguagem distintos, invadidos pelo esforço da memória, evidencia que a necessidade de autoescuta em um momento limite não se separa de uma busca de modos de dizer.

Para Georges Gusdorf (1991, p. 7-11, tradução nossa), a aparição de escrituras do eu em situações de retiro da vida, como o exílio ou a prisão, tenta “elucidar, tanto quanto possível, o sentido dessa existência privada dos seus compromissos habituais, e como que suspensa, à espera, entre o tempo de antes e o tempo de depois”. Trata-se, portanto, de “uma luta pela sobrevivência pessoal” em que o exame de si equivale a “uma iniciação à liberdade” “indissociável dos ciclos e ritmos da consciência individual e da consciência comunitária que se pronunciam através dela”. Por esta razão, Gusdorf insiste que o processo de escrita intervém dinamicamente na “historicização da consciência de si”⁷.

Desse modo, tanto *La arboleda perdida* quanto *Vida bilingüe* entrecruzam o “carácter ficcional de todo construto autobiográfico” e “a inevitável flutuação entre o referencial e o verbal”⁸ (SCARANO, 2011, p. 224, tradução nossa). Neste espaço, a memória operaria como “uma estratégia de decodificação da história e nova codificação linguística”⁹ (SCARANO, 1997, p. 7, tradução nossa). Assim entendida, *Vida bilingüe* contém tantas mediações quanto sua meia-irmã em prosa. Entre a narração de uma vida, prometida na extensão detalhista do título, e os estilhaços de cenas cotidianas e episódios passados que os poemas efetivamente entregam, interpõem-se exercícios de memória e de linguagem, elaboração da experiência imediata e leitura da história. O longo título precisa ser

⁷ “élucider autant que faire se pouvait le sens de cette existence déprise de ses engagements coutumiers, et comme suspendue, en attente, entre le temps d’avant et le temps d’après”; “un combat pour la survivance personnelle”; “une initiation à la liberté”; “indissociables des cycles et rythmes de la conscience individuelle et de la conscience communautaire que se pronocent à travers elles”; “historialisation de la conscience de soi”.

⁸ “carácter ficcional de todo constructo autobiográfico”; “la inevitable fluctuación entre lo referencial y lo verbal”.

⁹ “una estrategia de decodificación de la historia y nueva codificación lingüística”.

lido, portanto, como anúncio irônico e lúcido dos limites e alcances da palavra poética.

Articulando-se a essa operação que aproxima dimensão (auto) biográfica e fragmentação discursiva, reverbera a presença de Charles Baudelaire, cujos *Fusées - Mon cœur mis à nu* Alberti traduziria em 1943¹⁰. No prólogo à tradução, exalta-se a contundência conseguida pela brevidade desses escritos, dos quais elogia o aparente inacabamento: “nada melhor na literatura universal que estas rápidas, às vezes rapidíssimas notas para conhecer a autobiografia de uma alma extraordinária”¹¹ (ALBERTI, 1943, p.10, tradução nossa).

Observe-se a escolha de Alberti do termo “autobiografia”, pois, longe de se ater a uma questão de gênero textual, o poeta emprega-a num sentido amplo, que valoriza a interação dinâmica e problemática entre os três vértices que a palavra carrega: eu, vida e escrita. Para ele, esses textos são a autobiografia de Baudelaire porque contêm a escrita da vida de Baudelaire por ele mesmo. Portanto, a fragmentação e o inacabamento emergem como procedimentos estéticos para que o poeta espanhol investigue meios de elaboração da experiência do exílio deflagrada em Paris. Diante da constatação de que “Morre a voz do homem; as palavras, se saem dos lábios, são piores que pedras acertando a testa de uma criança”¹², *Vida bilingüe* registra o momento em que o poeta começa a erigir seu “idioma de escombros” (ALBERTI, 1944, p. 126, tradução nossa)¹³.

Desses escombros emerge uma linguagem que se equilibra entre o frenético, a lentidão reflexiva, a ruptura imagética e discursiva e o desejo de preencher irregularmente a página em branco, como se a elaboração estivesse ditada pela necessidade do deslocamento desorientado.

A poesia em sobressalto

¹⁰ No artigo *Poética e política: Rafael Alberti, tradutor de Charles Baudelaire* (CARVALHO, 2020), apresentamos uma reflexão sobre essa tradução de Alberti.

¹¹ “nada mejor en la literatura universal que estas rápidas, a veces rapidísimas notas para conocer la autobiografía de un alma extraordinaria”.

¹² “Muere la voz del hombre; las palabras, si salen de los labios, son peores que piedras rebotando en la frente de un niño”.

¹³ Versos de “Luz no usada”, do livro *Pleamar* (1944), cuja redação começara em 1942.

Ao discutir a obra *A la pintura*, de Rafael Alberti, o crítico espanhol Luis García Jambrina (2003, p. 297-298, tradução nossa) chama a atenção para alguns aspectos do livro que, acreditamos, se estabelecem também em *Vida bilingüe*:

De fato, se pode dizer que algumas características desse livro, como a velocidade, o dinamismo, a sequência de imagens, os saltos e mudanças imprevistas no discurso, a presença bem delimitada dos objetos, o fragmentário como reflexo de uma realidade caótica, a justaposição de imagens e elementos divergentes, a montagem por associação, as imagens surpreendentes, as relações atípicas e a ordem ilógica são, sem dúvida, recursos inspirados no cinema.¹⁴

Muitos dos traços levantados por García Jambrina sobre o livro de 1948 resvalam pelos versos de *Vida bilingüe*. A mescla entre a velocidade das imagens e os saltos e mudanças de discurso; o fragmentário como reflexo de uma realidade convulsa; a montagem por associações e as relações inabituais se reúnem para configurar uma obra marcada pelo sobressalto, este delineado pela condição de refugiado na Paris de 1939-1940.

Me despierto
París.
¿Es que vivo
Es que he muerto?
¿Es que definitivamente he muerto?

Mais non... C'est la police.
(ALBERTI, 1942, p. 207)¹⁵

¹⁴ “De hecho, puede decirse que algunos rasgos característicos de ese libro, como la velocidad, el dinamismo, la secuencia rápida de imágenes, los saltos y cambios imprevistos en el discurso, la presencia bien delimitada de los objetos, el fragmentarismo como reflejo de una realidad caótica, la yuxtaposición de imágenes y elementos divergentes, el montaje por asociaciones, las sorprendentes imágenes, las relaciones inhabituales y el ordenamiento ilógico son, sin duda, recursos inspirados en el cine.”

¹⁵ Buscando reproduzir a disposição dos versos na página, elemento plástico fundamental em *Vida bilingüe*, as citações da obra não seguem o recuo previsto nas normas da revista. Nas traduções aclaradoras que oferecemos, mantemos as expressões empregadas em francês pelo poeta para preservar as distintas camadas de tensão criadas pelo contraste entre idiomas

O poema 1 se abre com uma sequência cinematográfica, em que convivem a quebra de cenas e a polissemia do verbo *despertar* – acordar e recobrar a consciência, que elevam uma ação cotidiana, a de acordar, a um patamar de questionamento existencial, provocando uma peculiar mistura entre o alto e o baixo imitativo: de um lado, o cotidiano raso, do outro, uma pergunta de raiz essencial. A essas “tomadas”, que efetivamente fluem pela página em branco em distintas fraturas, se soma a ruptura linguística, plasmada num irônico “Mais non” reticente seguido pelo acosso policial francês.

O cronótopo parisiense assoma marcado pela violação do espaço íntimo, o sujeito atordoado se balanceia entre o espanhol e o francês que, pouco a pouco, vai invadindo os versos e provocando justaposições imagéticas e linguísticas capazes de plasmar a realidade caótica na qual o sujeito poético se insere.

Equilibrados entre a afirmação do recorte espacial, Paris, e a incerteza entre vida e morte está o procedimento vanguardista de que Alberti lança mão para delinear sua condição de refugiado: a ruptura. Esta opera na encruzilhada entre ética e estética, posto que a Paris luminosa e acolhedora transforma-se em uma zona de assédio físico e linguístico. Portanto, recorrer a estratégias estéticas das vanguardas do início do século pressupõe, necessariamente, desnudar um momento histórico coletivo e individual preciso, em que a condição de refugiado se revela através do sobressalto como recurso estético flagrante.

Esse momento histórico figura-se na estrofe seguinte. Arrastada para o lado direito da página, ela se abre com o francês sarcástico: “Mais oui, monsieur / —Mais non...” (ALBERTI, 1942, p. 207). O pêndulo criado entre a afirmação e a negação do diálogo cotidiano (como se fosse uma rubrica dramática) introduz uma espécie de “quadrinha” entre parênteses, cuja capacidade de síntese extrema traça uma crítica corrosiva ao contexto histórico de um passado longínquo e um presente imediato:

no poema: “Me desvelo. / Paris. / Estou vivo? / Estou morto? / Será que definitivamente estou morto? / Mais non... / C’est la police” (Tradução nossa).

(Es la Francia de Daladier,
la de monsieur Bonnet,
la que recibe a Lequerica,
la Francia de la Liberté.)
(ALBERTI, 1942, p. 207)¹⁶

No presente imediato, a articulação crítica delineia uma linha direta entre a França de Édouard Daladier, que em setembro de 1938, como presidente do conselho do país, firmou o acordo de Munich junto a Georges Bonnet, seu Ministro para Assuntos Exteriores (1938-39) e José Félix Lequerica y Erquiza, embaixador da Espanha na França em 1939. A reunião desses nomes entre parênteses impõe ao leitor um *repaso* histórico que articula uma França temerosa, que já havia dado as costas à Espanha com o *Pacto de Não Intervenção* (1936-1937) e que, no ano seguinte, faria o mesmo com a Tchecoslováquia. Essa política de “apaziguamento” e, claro, autopreservação francesa, culmina, no âmbito espanhol, com a figura de Lequerica, político conhecido por seu antissemitismo e por sua implacável perseguição aos exilados espanhóis na França em 1939.

Assim, o parêntese, em suspensão discursiva, fragmenta e amplia a leitura do mundo objetivo por parte do sujeito poético, equilibrando-se entre a intimidade devassada e a exterioridade assediante, para, por fim, amargar, no fechamento da estrofe, a dissolução de um dos símbolos mais caros à França: o exercício da *Liberté*.

Após o despertar tumultuado, impresso também no deslocamento dos versos, o poema registra outra mudança com o retorno da estrofe à esquerda da página. Este recuo sinaliza um súbito recolhimento do sujeito poético a um cenário passado:

¹⁶ (É a França de Daladier, / a de monsieur Bonnet, / a que recebe Lequerica, / a França da Liberté.) (Tradução nossa).

¡Qué dolor, qué dolor allá lejos!
Yo tenía un fusil, yo tenía
por gloria un batallón de infantería
por casa una trinchera.
Yo fui, yo fui, yo era
al principio del 5º Regimiento.
Pensaba en ti, Lolita,
mirando los tejados de Madrid.
Pero ahora...

Este viento,
esta arena en los ojos,
esta arena...

(Argelès Saint-Cyprien!)

Pensaba en ti, morena,
y con agua del río te escribía:
“Lola, Lolita mía”.
(ALBERTI, 1942, p. 207-208)¹⁷

Os oito versos iniciais condensam a primeira aparição de um tempo e um espaço longínquos no aqui e agora do poema, à qual se soma um desdobramento do eu, logo dissolvido em muitos outros eus. Por um lado, a evocação do passado é empreendida pela mesma consciência despertada na cena inicial do poema, e, nesse sentido, trata-se de um exercício subjetivo. Mas, por outro, os versos se abrem ao âmbito coletivo, primeiro ao recuperarem, na figura de um soldado que pensa na amada em meio a um conflito, as histórias de cidadãos comuns que aderiram à causa republicana durante a Guerra Civil Espanhola. Muitos dos milicianos, como eram chamados, integraram o 5º Regimento, unidade militar organizada por membros do Partido Comunista e que teve papel determinante em muitos episódios.

Junto ao soldado e à paisagem de Madri sob a guerra, entreouvem-se versos de Alberti escritos no calor da hora, ainda em outubro de 1936. No brevíssimo “Sou do 5º Regimento!”, um camponês assumia o discurso, que, embora em primeira pessoa do singular, ecoava o entusiasmo coletivo.

¹⁷ “Que dor, que dor lá longe! / Eu tinha um fuzil, eu tinha / como glória um batalhão de infantaria / como casa uma trincheira. / Eu fui, eu fui, eu era / a princípio do 5º Regimento. / Pensava em ti, Lolita, / olhando os telhados de Madri. / Mas agora... / Este vento, / esta areia nos olhos, / esta areia... / (Argelès Saint-Cyprien!) / Pensava em ti, morena, / e com a água do rio te escrevia: / ‘Lola, Lolita minha’” (Tradução nossa).

No aqui e agora de Paris, Alberti concede ao soldado o protagonismo dos versos e se irmana a ele. No entanto, não mais com o sentido plural que os impulsionava, mas na constatação da perda e da destituição.

A impossibilidade do canto coral que regia o poema de 1936 se manifesta com a adversidade que suspende a sequência rememorativa: “Mas agora...”. Em nova abertura ao âmbito coletivo, o rosto do sujeito parece atingido pelos mesmos vento e areia que cortam as faces de muitos refugiados espanhóis que foram conduzidos a campos de concentração nas cidades costeiras de Argelès-sur-Mer e Saint-Cyprien.

Note-se que, assim como na segunda estrofe do poema, Alberti situa entre parênteses e em posição deslocada o verso que contém referências imediatas à França. O recurso tipográfico instiga o leitor a um gesto investigativo que amplie a notícia – ou denúncia – quase sussurrada ao ouvido. Essa referência, limitada pelos parênteses, mas que exige um esclarecimento, interrompe o fluxo lírico da evocação invadindo o âmbito do poema tal qual os policiais que haviam sustado o sono do sujeito poético. Dessa maneira, inscreve-se nas frequentes rupturas a relação tensa entre a intimidade, a criação e as circunstâncias que constroem o poeta.

Se, como observa Berman (1986, p. 153-154), o homem da cidade moderna teve que se fazer experto em “sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade”, e foi essa condição que rendeu à “arte” modernista muitos de seus “gestos paradigmáticos”, Alberti capta em seu *Vida bilingüe* outro momento dessa relação, pois a urgência plasmada na feição dos poemas não mais se restringe à experiência da vida na cidade moderna, mas diz respeito à experiência de um exilado em uma dada cidade moderna.

Tal experiência, na Paris às portas da Segunda Guerra Mundial, pressupõe um percurso embaralhado do sujeito poético entre o lá madrileno e o cá parisiense, ditado pelo sobressalto sonoro, seja a batida na porta da polícia, seja a sirene alarmante.

¿Qué, qué, qué? La sirena.
 Jueves. La aviación.
 Pero, ¡cómo! —Mais oui.
 —Mais non, Monsieur, mais non.
 (Toujours !) C'est la police.
 (ALBERTI, 1942, p. 208)¹⁸

Como já dissemos, ao chegar a Paris, Alberti teve, por pouco tempo, a sensação de liberdade de caminhar pelas ruas sem o som fantasmagórico da sirene da aviação fascista bombardeando as ruas espanholas. No entanto, em seus passeios parisienses, o poeta se depara com um exercício que seria constante antes da declaração de guerra ao futuro Eixo: a França que tentava manter seu papel de pátria mãe das artes (na Expo Paris de 1937), de nação apaziguadora de conflitos (Pacto de Não Intervenção - 1936-37) e Acordo de Munich (1938), decidira realizar testes de sirene contra bombardeios, sempre às quintas (“jueves”), dia do descanso escolar, a fim de averiguar o funcionamento de seus alarmes.

Mas, se para os franceses essa ação se tornara corriqueira, para os espanhóis soava (e vale aqui o trocadilho) como um duplo alerta, posto que milhares de espanhóis mantinham sua condição de refugiados ameaçada pelo governo francês e, naquele momento, pelo iminente ataque nazifascista.

Portanto, ao mencionar “A aviação”, o sujeito poético mescla dois tempos e lugares, duas possibilidades e concretudes: a dos efetivos bombardeios a uma Espanha aviltada por um golpe de estado que teve o apoio da aviação fascista e o temor pelos bombardeios que seriam desatados pela Segunda Guerra Mundial.

Nesse momento, o francês surge em paralelo ao espanto espanhol: “Pero, cómo!”, ao que responde o diálogo dramático que começa a perder a ironia para ganhar tons de ameaça e temor: “—Mais oui./—Mais non, Monsieur, mais non. / (Toujours!) C'est la police”.

À resposta impositiva da negatividade do não sobre o sim, do assédio policial frente à possibilidade de liberdade, vem a pergunta inquisitória: “—Avez-vous votre récépissé?” (ALBERTI, 1942, p. 208).

O *récépissé* era o documento emitido pelo governo francês aos refugiados espanhóis e assegurava sua permanência legal no país. Ao

¹⁸ “O quê, o quê, o quê? A sirene. / Às quintas. A aviação. / Mas, como pode! —Mais oui. / —Mais non, Monsieur, mais non. / (Toujours !) C'est la police” (Tradução nossa).

observarmos o salvo-conduto de Alberti, notamos como ele é profícuo em verbo, datas, exigências, informações e restrições:

Figura 1: Recibo de solicitação de carteira de identidade (frente e verso)



Fonte: Arquivo María Teresa León-Rafael Alberti - Centro Cultural Generación del 27¹⁹

Sem dúvida, um olhar atento à imagem nos lança, imediatamente, em um mar de signos: são distintos tipos de carimbos, digitais, foto, assinaturas, anotações, números. A ordem, embora existente, vai sendo engolida pelo acúmulo de dados que a temporalidade do documento exhibe. Essa materialidade nos diz muito sobre a natureza da vida do refugiado na França de 1939-1940, uma existência ditada pela instabilidade, pelo assédio policial e pelo caráter provisório.

Nos detalhes do *laissez-passer*, se pode divisar que o refugiado deveria apresentar-se a cada dois meses na delegacia de polícia a fim de renovar sua permanência na França, portanto, trata-se de uma vida em suspenso e que carece de tempo para qualquer tipo de acomodação. Também é vetado ao refugiado buscar trabalho, ou seja, o sustento é ilegal e vigiado

¹⁹ Agradecemos ao diretor da biblioteca do Centro Cultural Generación del 27, Javier Strani, a atenciosa resposta a nossa solicitação a respeito deste documento.

(como no caso de Alberti e María Teresa León que acabaram perdendo seu trabalho na rádio Paris-Mondial) e, por fim, o *récépissé* “cria” novas fronteiras, posto que, conforme reza o carimbo junto às digitais da imagem, o documento não é válido para outras regiões francesas. Assim, o refugiado passa a ser um clandestino em outras partes do país. Frente a esse panorama controlador, podemos dizer que se estabelece uma noção de soberania esquizofrênica para o exilado, já que lhe é autorizado estar no país, mas somente em determinadas regiões.

Giorgio Agamben (2013, p. 33-34), ao pensar o exílio contemporaneamente, discute como “qualquer aproximação ao problema do exílio deve começar antes de tudo por questionar a associação existente entre a questão do exílio e a dos direitos do homem”. De certa maneira, o *récépissé* que temos diante de nós recobra o paradoxo dessa relação que, como o próprio autor italiano afirma, ao comentar um texto de Hannah Arendt, “consiste no fato de que a figura que deveria encarnar por excelência o homem dos direitos – a do refugiado – marca, pelo contrário, a crise radical do conceito”.

Seguindo a Agamben ainda, o salvo-conduto de Alberti reforça a ideia de que a exceção configura-se como uma forma de exclusão, afinal, ela é:

um caso individual que resta excluído da norma geral. Mas isto que caracteriza a exceção e que aquilo que é excluído não está simplesmente desvinculado [senza rapporto] da lei; pelo contrário, a lei se mantém em relação com o mesmo na forma da suspensão. A norma se aplica à exceção desaplicando-se, retirando-se da mesma. A exceção é verdadeiramente, segundo uma possível etimologia do termo (ex-capere) colhida de fora, incluída através de sua própria exclusão. (AGAMBEN, 2013, p. 41)

Essa noção de exclusão se radicaliza no *laissez-passer* na medida em que o impedimento e o controle estão postos em sua temporalidade e espacialidade, nas quais os direitos ao refugiado aparecem sempre sob a ameaça de clandestinidade e tal advertência lhe impõe um selo de quase bandido, como esclarece Agamben:

Proponho (acolhendo uma sugestão de Jean-Luc Nancy), chamar bando [...] a esta relação entre a norma e a exceção que define o poder soberano. Quem é, nesse sentido, “messo al bando” (desterrado), não somente está excluído da lei, mas sim que esta se mantém em relação a ela a-bandonando-o (ab-bandonolo).

Por isto que do “bandido” (neste sentido mais amplo, que inclui o exilado, o refugiado, o apátrida) não é possível afirmar (como do soberano) se ele está dentro ou fora do ordenamento.

Se isto é verdade, o exílio não é, pois, uma relação político-jurídica marginal, mas a figura que a vida humana adota no estado de exceção, é a figura da vida em sua imediata e originária relação com o poder soberano. (AGAMBEN, 2013, p. 41-42)

Mas, ademais desse dentro e fora volátil e de angustiante indiferença em relação ao exilado, há a conformação imagética, estética e política que se dispõe no *récépissé*: a aluvião de informações e carimbos, que funcionam como pequenas estampas que vão tomando o documento, conferem ao salvo-conduto uma leitura fragmentária, repleta de pequenas rupturas em seu rastreio. A busca por uma decifração totalizadora é precária aqui. E essa precariedade, em suas quebras, em sua condensação de signos que deslizam pelas duas páginas, não deixa de ser uma forma de ler os poemas de *Vida bilingüe*, posto que o “texto burocrático” reúne, tal como o poema, um percurso impositivo, instável, movediço e frágil. No entanto, enquanto o documento expõe seu desejo totalizador, o poema reivindica essa impossibilidade.

Obviamente, o salvo-conduto se recolhe em seu enredado “discurso” de fria burocracia, mas ler seus distintos refreamentos pode dar-nos pistas da decifração crítica do mundo objetivo e da intimidade devassada que o sujeito poético de *Vida bilingüe* exhibe ao longo de seus versos parisienses.

Na inquietação desse presente devassado, traduzida pelo acúmulo de signos do sobressalto, surge novamente a evocação. Desta vez, a interposição do passado compõe-se de uma série de quase-semelhanças, numa cadeia de associações que recupera o cronótopo madrileno:

¡Qué terror, qué terror allá lejos!
 La sangre quita el sueño,
 hasta a la mar la sangre quita el sueño.
 Nada puede dormir.
 Nadie puede dormir.
 (ALBERTI, 1942, p. 208)²⁰

²⁰ “Que horror, que horror lá longe! / O sangue tira o sono, / o sangue tira o sono até do mar. / Nada pode dormir. / Ninguém pode dormir” (Tradução nossa).

O primeiro verso da sequência assemelha-se ao anterior “Que dor, que dor lá longe”, assim como a condição do momento da escritura em Paris parece-se à incerteza e ao temor de quem viveu na Madri sitiada. Com efeito, a estrofe remete ao início de “Defensa de Madrid”, escrito por Alberti em outubro de 1936:

Ya nunca podrá dormirse,
 porque si Madrid se duerme,
 querrá despertarse un día
 y el alba no vendrá a verle.
 (ALBERTI, 2003, pp. 172-173)²¹

No entanto, se a atmosfera de “terror” e “dolor” aparenta Paris e Madri, somente no passado irrecuperável da capital espanhola permanece o Alberti desperto para a luta. Em solo francês, o sangue e a impossibilidade do sono/sonho sabem à perda e à indiferença. Observa-se nessas relações de parença que o paralelismo atua como “sensação de não-coincidência de uma semelhança”, o que representaria “a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção” (CHKLOVSKI, 1971, p. 54). Paris, vista da perspectiva de quem viveu a guerra como realidade cotidiana e problema político-estético, e que agora esgueira-se pela cidade na condição de exilado, exhibe as fissuras do discurso oficial democrático e guardião das liberdades individuais. Nesse sentido, o destino de Paris não poderá ser mais venturoso que o de Madri, o que o poeta pressente entre a melancolia e a ironia da incômoda pergunta que encerra o poema 7 de *Vida bilingüe*, depois que a urina de um cachorro respinga em vários símbolos da cidade: “Paris se salvará?” (ALBERTI, 1942, p. 223).

A acurada visão histórica de Alberti segue relacionando tempos e lugares ao incorporar ao poema o que parece ser o fragmento de uma conversa entreouvida:

²¹ “Já não poderá dormir, / porque se Madri dorme, / quererá despertar um dia / e o alvorecer não virá vê-la” (Tradução nossa).

... Y el miércoles del Havre sale un barco,
y éste triste *allá lejos* se quedará más lejos.

—Yo a Chile,
yo a la URSS,
yo a Colombia,
yo a México,
yo a México con J. Bergamín.
(ALBERTI, 1942, p. 208-209)²²

Dispostas no início do verso, as reticências não só reforçam a ruptura que se espraia por toda a obra como reiteram a impossibilidade do fluxo evocativo e da duração não mais que breve de qualquer forma de devaneio. Os *puntos suspensivos*, como são denominados em espanhol, assinalam ainda a conversão da urgência em elemento comum e diário, pois a frase a que dão início soa como a continuação de algo tornado repetitivo: no meio da semana, outro barco deixa o porto próximo a Paris levando aqueles que já estão longe de seus lugares para ainda mais longe. Isso intensifica o sentido do sintagma “lá longe”, empregado pela terceira vez, mas agora realçado gráfica e dramaticamente.

Identifica-se aí o êxodo, então crescente, de espanhóis que rumariam a diferentes países fugindo do recém-instaurado franquismo e da ameaça nazifascista. Em certa medida, Alberti adivinha o que há de vir para si mesmo, razão pela qual o eu se esfacela junto com a profusão de vozes e paradeiros. Em meio à indeterminação, distingue a figura de José Bergamín, poeta, ensaísta, editor e “amigo fidelíssimo” (ALBERTI, 2009, p. 412) desde meados da década de 1920, que passaria pelo México, Venezuela, Uruguai e França em seu longo exílio.

O vínculo reafirmado neste primeiro momento do desterro sela a adesão de Alberti à ideia de “España Peregrina”, expressão cunhada por Bergamín para batizar uma revista por ele fundada no México (1940), mas que ultrapassou a existência do periódico pelo modo como condensa a situação dos artistas exilados republicanos e sua maneira de interpretar o

²² “E na quarta do Havre sai um barco, / e este triste lá longe ficará mais longe. // — Eu ao Chile, / eu à URSS, / eu à Colômbia, / eu ao México, / eu ao México com J. Bergamín” (Tradução nossa).

desterro, sublinhando os papéis de agentes culturais que praticamente todos assumiram nos países que os abrigaram.

A oscilação entre o próximo e o distante, o conhecido e o desconhecido que se desenha com a anáfora dos múltiplos “yos”, os diferentes países e a menção ao amigo se estende ao par de perguntas que glosam as interrogações do início do poema. Tal como na cena de abertura, um questionamento de ordem essencial irrompe: “Es que llegamos al final del fin / o que algo nuevo comienza?” (ALBERTI, 1942, p. 209)²³.

Quaisquer das possíveis respostas não resolvem a aporia, pois tanto o final do fim como o novo começo não apaziguariam a intranquilidade. A pergunta existencial surgida no bojo de excitações tão diversas evidencia que a urgência, se constrange, não paralisa o trabalho do pensamento. Ao contrário, a incorporação do caos, impresso nas incessantes idas e vindas do poema e na heterogeneidade dos seus elementos, atesta a elaboração dessa urgência, pois não se trata de aglomerar os estímulos aleatória ou desordenadamente.

Apropriando-nos das reflexões de Bürger a respeito do “conceito de montagem tal como derivou nas [...] *collages* cubistas” (1993, p. 128-130), entendemos que o procedimento vanguardista de que Alberti se vale consiste em “admitir” no “seio” mesmo da obra de arte “fragmentos de realidade”, não para reproduzi-la, mas já como leitura que, longe de oferecer-se como “uma síntese no sentido de unidade de significado”, capta-a a partir de “um princípio de construção”. Bürger (1993, p. 128) sublinha a “carga revolucionária” deste procedimento na medida em que acentua a impossibilidade da aparência de reconciliação na obra de arte ao admitir-se que nela “as ruínas literais e não fictícias” da experiência (ADORNO, 1970, p. 177) estão presentes como elementos estruturantes, o que significa reconhecer a ruptura e convertê-la em procedimento estético.

Desse modo, a sirene, a polícia, a língua francesa, o documento, os nomes de políticos, as notícias, o jornal lido ou uma conversa transpostos quase que diretamente para dentro do poema – para o regime do estético, portanto –, respondem a uma orientação ética a partir da qual o poeta lê o mundo e que é exacerbada pela condição limite do exílio.

²³ “Será que chegamos ao final do fim / ou que algo novo começa?” (Tradução nossa).

Esse trabalho do pensamento se esgueira, inclusive, nos atos mais cotidianos: pedir um café, ler um jornal. Mas essas atitudes rotineiras ganham novo peso no bulevar parisiense:

—Un café crème, garçon
Avez-vous “Ce Soir”?
Es la vida de la emigración
y un gran trabajo cultural.
(ALBERTI, 1942, p. 209)²⁴

A ação de pedir um café, em sua beleza cotidiana em uma cidade moderna, desponta inseparável de sua “miséria e ansiedade intrínsecas” (BERMAN, 1986, p. 137), pois o pedido carrega consigo a pergunta pelo periódico *Ce soir*. Fundado em 1º de março de 1937, próximo ao Partido Comunista Francês e dirigido por Louis Aragon e Jean-Richard Bloch, o jornal, famoso pela qualidade de seus colaboradores, teve uma atuação importante durante a Guerra Civil Espanhola, ao enviar dezoito jornalistas e fotógrafos, como Gerda Taro e Robert Capa, para cobrir a contenda. Na França dos anos 1939-1940, contemporânea a *Vida bilingüe*, *Ce Soir* foi interdito em 25 de agosto de 1939, acusado de apoiar o pacto germano-soviético. Apesar de ter seu retorno autorizado em 1940, o jornal só voltaria à ativa em 1944. Portanto, a pergunta do sujeito poético, dada a imprecisão temporal, poderia ter ficado sem resposta.

Ao lado dessas implicações, a cena cotidiana traz ao poema um imaginário irremediavelmente parisiense²⁵: “qualquer bom francês que lê todos os dias *seu* jornal em seu café²⁶...” (BAUDELAIRE, 1868, p. 219, tradução nossa). Com Baudelaire em mente, não seria equivocado imaginar que o pedido de um café e um jornal do poema de Alberti tenha

²⁴ “—Um café crème, garçon / Você tem o ‘*Ce Soir*’? / É a vida da imigração / e um grande trabalho cultural” (Tradução nossa). O “grande trabalho cultural” começara para Alberti e María Teresa anos antes. Entre 1931 e 1933, com financiamento do governo republicano, viajaram para investigar as novas correntes teatrais europeias. Ao retornar, instaurara-se na Espanha o “biênio negro” após a vitória da direita em 1933. Em 1934, estando em Paris para o I Congresso de Escritores Soviéticos, embarcaram para a América incumbidos pelo Partido Comunista de noticiar a ascensão nazifascista na Europa.

²⁵ Como aponta Berman, a partir da segunda metade do século XIX, os cafés “passaram logo a ser vistos, em todo o mundo, como símbolos de *la vie parisienne* (1986, p. 146).

²⁶ “à tout bon Français qui lit tous les jours *son* jornal dans son estaminet”.

como paisagem um bulevar. Embora o poeta espanhol não mencione esta palavra ao longo da obra, seu sujeito poético é, sem dúvida, um *flâneur* – intranquilo – que por eles caminha. Passa pelo Jardim de Plantas, *Place Monge*, *Musée du Louvre*, *La Closerie des Lilas*, Jardim de Luxemburgo, *La Mosquée*, uma loja do *Printemps*, *Tour Eiffel*, grafando os nomes ora em francês ora em espanhol, alternando a heterogeneidade de tudo o que vê e ouve à evocação de Madri: “Até mesmo suas visões transcendentais se enraízam em um tempo e um espaço concretos. [...] o que ele sonha se inspira no que ele vê” (BERMAN, 1986, p. 137).

Esta leitura de Berman, ancorada em *O spleen de Paris* de Baudelaire, descreve bem o *modus operandi* de Alberti em *Vida bilingüe*, pois o poeta espanhol amalgama, valendo-se de recursos programáticos das vanguardas, circunstâncias concretas do cotidiano da cidade a episódios passados e presentes de sua experiência como espanhol e refugiado. Esse trabalho de linguagem, observação e exercício da memória e da imaginação capta as tensões e contradições específicas de um espaço e um tempo, a Paris de 1939-1940. A partir dessa lente, no entanto, produz-se uma visão sobre as complexidades de um contexto histórico mais amplo e internacional.

Entre as “cenas modernas primordiais” (BERMAN, 1986, p. 143) criadas pela linguagem de Baudelaire nos *Pequenos poemas em prosa* figuram aquelas que os bulevares propiciaram como nunca antes: “um espaço privado, em público”, onde é possível “dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente” só (BERMAN, 1986, p. 146). Esse espaço em que encontro e confronto acontecem simultaneamente, onde não é possível separar o belo do feio, as luzes das trevas de uma cidade, é o “novo café, na esquina do novo bulevar” (BAUDELAIRE, 2020, p. 58) de “Os olhos dos pobres”, onde dois jovens amantes se defrontam com a pobreza; mas também é um metrô onde o passageiro finge ler um anúncio publicitário para esconder outra leitura²⁷, como ocorre no poema 3 de *Vida bilingüe*:

²⁷ Trata-se do periódico *L'Humanité*, fundado em 1904 por Jean Jaurès. Inicialmente, um órgão do Partido Socialista Francês, o jornal passou a pertencer ao Partido Comunista após 1920.

este subir y bajar las escaleras
del Metropolitano,
este ir leyendo sin querer
DUBO DUBON DUBONNET
para ocultarle al flic y el agente de la Secreta
el deseo de abrir *L'Humanité*.
(ALBERTI, 1942, p. 213)²⁸

Tal espaço pode ser ainda o Museu do Louvre em que se flagra o riso francês diante no visitante espanhol²⁹ ou o mercado onde, em meio às compras, o refugiado ouve:

—Las cuestiones de España
no interesan, monsieur.

Vive la Garde Républicaine!
Aux armes, citoyens!
(ALBERTI, 1942, p. 214)³⁰

Como se vê, o poeta não ignora esses ruídos e disjunções, ao contrário, abraça-os tornando-os bases que sustentam o poema. Nesse sentido, a “Perda da auréola”, tal como figurada por Baudelaire, se reedita aqui, pois existe a consciência de uma série de impossibilidades: do relato épico, da narração linear, da configuração de um sentido capaz de abarcar a experiência, da ideia de pureza: “Lançando-se no caos da vida cotidiana do mundo [...], o poeta pode apropriar-se dessa vida para a arte. O ‘mau poeta’, nesse mundo, é aquele que espera conservar intacta sua pureza [...]” (BERMAN, 1986, p. 154).

²⁸ “este sobe e desce das escadas / do Metropolitano/este ir lendo sem querer / DUBO DUBON DUBONNET / para ocultar-lhe ao flic e ao agente da Secreta / o desejo de abrir *L'Humanité*” (Tradução nossa)

²⁹ Referimo-nos ao quarto poema de *Vida bilingüe*, em que o poeta recorda a evacuação de obras do Museu do Prado em novembro de 1936, quando Madri estava sob bombardeio nazifascista. Como analisa De Marco, “a rememoração da ação épica republicana expressa em castelhano é lida pelo riso francês. [...] Acudado, o eu escuta que é um excluído [...]. O confronto de línguas transfere o clássico tópos do *Ubi sunt* do sublime para o prosaico e o poeta é obrigado a olhar sua identidade de banido” (2015, p. 45-46).

³⁰ “—As questões da Espanha / não interessam, monsieur. // Vive la Garde Républicaine! / Aux armes, citoyens!” (Tradução nossa).

O que se observa é uma convergência entre Alberti e Baudelaire no modo de ler a perda a partir de um contexto específico da cidade moderna, onde a produção de uma “beleza imperturbada” equivaleria à “tristeza da arte” (ADORNO, 1970, p. 67). Guardadas as distintas temporalidades e espacialidades de Paris nos dois poetas, ambos inscrevem a consciência dessas impossibilidades em uma nova conformação da linguagem poética.

Na dedicatória de *O spleen de Paris*, identifica-se a prosa poética como aquela capaz de se “adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”, daí exibir-se como “retalhos” (2020, p. 7). Os versos de Alberti participam deste mesmo caráter ditado pela necessidade de elaborar um momento crítico:

Com esta mescla de dor e angústia, com o terror da perseguição policial, com o espanto da segunda guerra mundial já começada, com a agonia de não saber nosso destino diante das tropas nazistas que avançavam até Paris, com a troça mordaz ao comprovar a indiferença e o medo de tantos, escrevi estes poemas biográficos [...] (ALBERTI, 2003, p. 476, tradução nossa)³¹

O primeiro poema termina junto com o fim do dia iniciado no abrupto despertar. O percurso, reconstituído à maneira de James Joyce, condensa-se quase que circularmente:

Minuit
 Porte de Charenton o Porte de la Chapelle.
 Un hotel.
 París.
 Cerrar los ojos y...
 Qui est-ce?
 C'est la police.
 (ALBERTI, 1942, p. 209)³²

³¹ “Con esta mezcla de dolor y angustia, con el terror de la persecución policial, con el espanto de la segunda guerra mundial ya empezada, con la agonía de no saber nuestro destino ante las tropas nazis que avanzaban hacia París, con la burla mordiente al comprobar la indiferencia y el miedo de tantos, escribí estos poemas biográficos [...]”.

³² “Minuit / Porte de Charenton ou Porte de la Chapelle. / Um hotel. / Paris. / Fechar os olhos e... / Qui est-ce? / C’est la police” (Tradução nossa).

À meia-noite, o sujeito poético retorna à cena íntima. O horário resvala ironicamente no imaginário do conto de fadas, pois, ao invés de demarcar o fim da intervenção de alguma entidade mágica, atesta a inexistência de outra dimensão que não seja a imediatamente cotidiana. O anúncio do fim do dia não altera a condição provisória da vida. Na sequência telegráfica dos versos, os dois locais mencionados são estações de metrô no Sudeste e Nordeste de Paris, respectivamente, e ambas levam a um indistinto hotel. Neste espaço impessoal, o ato de fechar os olhos está cercado de temor, já que dormir não é sinônimo de descansar. O sono pode fazer reviver o episódio de ser acordado pela polícia como um pesadelo. Ou pior, de novo, como realidade.

Dessa maneira, o poema se encerra com a conjugação de elementos constantes em seus versos: o cronótopo parisiense encravado em uma temporalidade carregada de tons ameaçadores. Em seus sobressaltos, os poemas biográficos albertianos nos concedem uma leitura aguda de um tempo e lugares precisos, cujas crises e perfis despontam em sua elaboração estética: “Au brouillard de la France. / Au soleil de l’Espagne”³³ (ALBERTI, 1942, p. 224).

Referências

ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

AGAMBEN, Giorgio. Política do exílio. Tradução de Leno Francisco Danner; Fernando Danner. In: DANNER, Leno Francisco, DANNER, Fernando (Org.). *Temas de filosofia política contemporânea*. Porto Alegre: Fi, 2013. p. 33-51.

ALBERTI, Rafael. *De un momento a otro (Drama de una familia española)*. Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia. Buenos Aires: Bajel, 1942.

ALBERTI, Rafael. Prólogo. In: BAUDELAIRE, Charles. *Diarios íntimos. Cohetes. Mi corazón al desnudo*. Traducción y prólogo de Rafael Alberti. Buenos Aires: Bajel, 1943. p. 9-14.

ALBERTI, Rafael. *Pleamar*. Buenos Aires: Losada, 1944.

³³ “Sob a névoa da França. / Sob o sol da Espanha” (Tradução nossa).

ALBERTI, Rafael. *Poesía II*. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2003.

ALBERTI, Rafael. *Prosa II*. Memórias. La arboleda perdida. Edición de Robert Marrast. Barcelona: Seix Barral, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. Exposition Universelle de 1855. In: BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Tome 2. Curiosités esthétiques. Paris: Michel Lévy Frères, 1868. p. 211-244. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073236b/f231.item/>>. Acesso em: 7 jan. 2022.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993.

CARVALHO, Mayra Moreyra. Poética e política: Rafael Alberti, tradutor de Charles Baudelaire. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 2, p. 153-173, mai-ago, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ct/a/X9xS9yZ6NXtrFDtznRkxyjJ/?lang=pt>>. Acesso em: 7 jan. 2022.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Maria Ribeira et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 39-56.

DE MARCO, Valeria. Rafael Alberti no Prado: da autobiografia às biografias do exílio republicano espanhol de 1939. In: JASINSKY, Isabel (org.). *Literaturas em trânsito, teorias peregrinas*. Curitiba: Ed. UFPR, 2015. p. 35-60.

DENNIS, Nigel. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia (En torno a la gramática del exilio). In: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). *Rafael Alberti libro a libro*. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003. p. 265-276.

GARCÍA JAMBRINA, Luis. Los vasos comunicantes: A la pintura en la trayectoria poética de Rafael Alberti. In: RAMOS ORTEGA, Manuel; JURADO MORALES, José (coord.). *Rafael Alberti libro a libro*. El poeta en su centenario. Cádiz: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003. p. 297-298.

GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi*: Lignes de vie I. Paris: Odile Jacob, 1991.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel. Vida bilingüe de un refugiado español en Francia, o el mundo al revés. In: SANTONJA, Gonzalo (coord.). *El color de la poesía* (Rafael Alberti en su siglo), Tomo I. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004. p. 363-378.

RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello; Lucía Vogelfang; J.L. Caputo. Buenos Aires: Libros de Zorzal, 2010.

SCARANO, Laura. El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura. *Orbis Tertius*, La Plata, v. 2, n. 4, p. 1-10, 1997. Disponível em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10416>>. Acesso em: 7 jan. 2022.

SCARANO, Laura. Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción. *CELEHIS Revista de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, n. 22, p. 219-239, 2011. Disponível em: <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/815>>. Acesso em: 7 jan. 2022.

TORRES NEBRERA, Gregorio. *Fiel en la dicha, fiel en la desgracia*. Madrid: Xorqui, 2012.